Saer guionista, Saer guionado.

El proyecto narrativo de Juan José Saer y su transposición cinematográfica.

Luis A. Facelli

Si se cruza un puente no es bueno que se desplome, aun cuando no se quiera regresar.
Las veredas de Saturno

1. Introducción

Juan José Saer mantuvo a lo largo de su vida una relación cercana con el cine. Fue docente de Historia del Cine y Crítica y Estética Cinematográfica en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y además fue guionista.

Es sabido que en su residencia en Europa intentó insertarse como guionista profesional en la industria audiovisual[1]. También se tienen comentarios de su participación en guiones vinculados a la Escuela de Santa Fe y en numerosos proyectos no realizados.

Concretamente se sabe que el cortometraje **Gaitán a casa** (Raúl Beceyro, 1964) fue realizado sobre una idea de Saer.

Su principal y concreta realización como guionista es **Las Veredas de Saturno** (Les trottoirs de Saturne, Hugo Santiago, 1986). En relación a la escritura del guión, el propio Saer relata que la escritura del guión (junto con Hugo Santiago) comenzó "a principios de los años ochenta, nos veíamos varias veces por semana y cuando era posible todos los días"[2].

Probablemente sea este el proyecto en el qué haya tenido una intervención más directa por lo que dentro del presente trabajo podremos tomar a **Las Veredas de Saturno** como base para analizar la figura de Saer como guionista.

Por otra parte encontramos los Films en los que Saer intervino en el desarrollo del argumento (rol no demasiado definido) y otros en los que sus obras, novelas o cuentos, fueron transpuestos.

Juan José Saer (guionista o guionado) aparece por lo tanto con una importante presencia en el cine argentino que justifica indagar cuáles son los aspectos de su literatura que

[1] En el personaje de Gutiérrez, en su novela La grande, podemos encontrar un eco de su deseo, ahora realizado por el personaje que regresa a su ciudad natal, luego de treinta años en Europa, donde bajo seudónimo trabaja como guionista y forjó una fortuna "que se cuenta en palos verdes".
[2] Saer, Juan José, **En** El cine de Hugo Santiago, 2002, p.108.

abren vasos comunicantes entre literatura y cine. En particular en el campo de la transposición de su literatura importa investigar cómo el cine vuelve a representar la literatura saeriana al punto de poder rastrear en la filmografía un cine marcado por el escritor más allá del nivel de la historia, en el plano discursivo del texto fílmico.

2. Antecedentes

David Oubiña (2006) desarrolla la impronta del discurso cinematográfico y en particular de ciertos autores (Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski, Yazujiro Ozu, Satyajit Ray, Robert Bresson, John Casavettes, Rainer Fassbinder y Jean-Luc Godard) en la narrativa de Saer.

En el mismo sentido Cristina Teresa Volta (2008) analiza la producción de Saer desde categorías del relato cinematográfico tomadas principalmente de Gaudreault-Jost (1990-1995).
Volta en su trabajo toma la relación de Saer con el cine orientada en el vector cine-literatura, es decir la autora se centra en marcar y enumerar las categorías del discurso cinematográfico que aparecen reflejadas en la narración de Saer, es decir que señala elementos del cine en Saer.

En el trabajo de Oubiña (2006) se implicita este sentido de la relación y más aún se explicita que "sus novelas [las de Saer] resultan refractarias a la adaptación cinematográfica"[3] entendiendo que hay una dificultad en el trabajo de trasponer los textos más allá del nivel de la historia y producir cinematográficamente el efecto de la discursividad saeriana.
Parece extraño que habiéndose nutrido la literatura de Saer del discurso cinematográfico el camino hacia la pantalla resulte bloqueado.

Proponemos por lo tanto realizar un trabajo a partir de **Palo y Hueso, Cicatrices** y **Las veredas de Saturno** a fin de ver la operatoria de la discursividad saeriana en el cine.

En el segundo y tercer film mencionado, tratándose de transposiciones, contamos con un referente textual concreto. En un caso el cuento **Palo y Hueso**, incluido en el libro homónimo publicado por Saer en 1965 y en el otro la novela **Cicatrices**, de 1969.

[3] Oubiña, David, El acontecimiento inmóvil: Juan José Saer y el cine. Todavía, nº 14, ago. 1986.

3. Saer guionado

3.1. Palo y hueso

Palo y hueso es la primera intervención de Saer en el cine de largometraje. En los créditos del film Saer figura como guionista junto al director del film, Nicolás Sarquis y a Raúl Beceyro, refiriendose al rol del director como "adaptador".

No disponemos de información sobre el proceso de escritura del guión, pero la suscripción es testimonio de la participación de Saer. De todos modos siendo el proceso genético de la escritura un tópico dentro de la actividad de Saer, tenemos al respecto un vacío insalvable de modo que dejando de lado la cuestión genética, resta aplicarnos al análisis del texto literario de origen y del texto fílmico de llegada.

Palo y hueso es transposición del cuento homónimo publicado en 1961[4], de modo que entre la escritura y la transposición cinematográfica median seis años, el film fue realizado en 1967 y estrenado el 7 de agosto de 1968.

Palo y Hueso refiere a la obra temprana de Juan José Saer y se encuadra dentro de un modelo tradicional de narración en el que sin embargo aparecen rasgos de su modo de narrar principalmente en las descripciones centradas en lo sensorial.

La estructura del cuento es lineal; la historia comienza con la llega del viejo Arce trayendo a Rosa (la mujer que ha comprado) al rancho y avanza hacia la relación erótica de Rosa y Domingo que desencadena con su intento de partida hacia la ciudad en busca de un mejor destino y que concluye con su vuelta al rancho volviendo a convivir con Don Arce, ahora como suegro, quien reestablece el orden con la cíclica promesa de que "Apenitas pare de llover y haga buen tiempo […] vamos a hacer la galería." (p. 60). Sólo se recurre a una analepsis para referirse al encuentro de Domingo con Juana y plantear el deseo de Rosita hacia él.

Debe señalarse sin embargo la existencia de un pequeño prólogo gráficamente marcado por el uso de cursiva y de alineación a la derecha a los efectos de remarcar otro nivel de la narración.

Este prólogo delega de la autoría de la historia "*Esto fue contado en un pueblo de la costa*" (p.38). Se trata de una historia que se presenta como "real" y fue sucedió en el lugar en el que ahora se la refiere y en un tiempo no lejano.

Por otra parte el prólogo se explaya en la descripción de la circunstancia de la narración original de la historia:

"Estábamos de paso, sentados alrededor de una mesa en la vereda del hotel, y era el final del crepúsculo: era el verano pesado y lento, junto al río hinchándose para reventar en marzo y anegar el incesante y cambiante litoral desde Misiones hasta el Plata. Los dos de la ciudad, enloquecidos por los mosquitos, tomábamos vermouth, comiendo queso y salame, y el dueño del hotel que era también el dueño del cine y de la tienda más importante del pueblo, y el principal acopiador de pieles de la zona, que

[4] Palo y hueso es también el título de una colección de cuentos que Saer publica en 1965, la fecha de 1961 refiera a la escritura del cuento.

había invitado, un hombre muy alto de ojos saltones y húmedos, un gigantón algo flácido y crédulo de treinta y cinco años, habló largamente hasta que fue la noche y pasamos al comedor, y él se olvidó del asunto para dedicarse a hablar de la cosecha del arroz y del aumento de las mercaderías. Así que, mientras los mosquitos zumbaban, y todo el crepúsculo espeso y gradual zumbaba entre los árboles increíbles, entre la grave y cargada vegetación y la arena cambiante y pesada, y los gritos, quejidos y silencios prenocturnos, comenzados a oír poco a poco después de ese momento de la tarde inmóvil en que no hay luz, ni obscuridad, ni gritos, ni nada, ni se ve ni se oye nada, supimos cómo el viejo Arce […]"

Mediante la detallada descripción de la circunstancia y con una remarcada detención en los aspectos vinculados a la percepción, el prólogo establece el tono de la narración.

En la segunda parte del cuento (que se divide externamente en cuatro partes) aparece otra descripción de ese tipo que divergente en el plano de la historia, coincide en la marcación del tono del relato haciendo coincidir las dos instancias.

"Con el sol muy alto ya detrás suyo, Domingo caminaba precedido por su larga sombra tenue que serpeaba sobre los pastos y el terreno. Detrás quedaba el río (la luz del sol, blanca y quebradiza, temblaba sobre la superficie) y ahora Domingo atravesaba el bosquecito. El sol se colaba por entre la fronda de los árboles y sus rayos caían oblicuamente en el pasto húmedo, al pie de los troncos. Se oía un rico y enloquecido canto de pájaros. Domingo caminaba lentamente, llevando el farol y la línea, y veía ya, al tiempo que hundía sus alpargatas en el terreno compuesto de algo que era tierra y arena al mismo tiempo, al viejo Arce sentado junto a la puerta del rancho chupando el mate que Rosa acababa de entregarle. El viejo siempre se levantaba temprano. Todos los días, al despertar, la primera certeza de Domingo era que el viejo se hallaba junto a la puerta del rancho, en el verano, o en el interior de la choza lateral, llamada la cocina, en el invierno, mateando desde mucho antes que él hubiera comenzado a despertar. El viejo tenía una botella de caña junto a la cama: despertaba, se vestía, iba a orinar largamente en la letrina que se hallaba a diez metros de la casa, detrás, en dirección contraria al río, y después, antes de lavarse la cara, si es que se la lavaba, o poner agua al fuego, tomaba un trago de caña, se hacía una especie de buche o gárgara con él y después se lo tragaba." (p. 47).

Señalamos estos pasajes, característicos de la prosa de Saer, por considerar que constituyen núcleos privilegiados para la narración cinematográfica. Entendemos que a partir de ellos se abre la posibilidad de trasponer el nivel discursivo de Saer al cine trascendiendo el nivel de la historia y superando la alineación con un modelo de representación institucionalizado.

Con esta expectativa y presupuesto pasamos a analizar el filme.

La película de Sarquis, está realizada en blanco y negro, modalidad que en la época de la película (1967) ya no era la adoptada por la mayoría del cine, fundamentalmente por el cine comercial argentino, sino que se utilizaba principalmente en el cine de autor y en la producciones de bajo presupuesto.
En **Palo y Hueso** coinciden ambas circunstancias. Se trata del primer largometraje del director, es producido por fuera de la estructura de los estudios y es realizado como película vinculada al Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del

Litoral[5]. Estas circunstancias hablan de bajo presupuesto y de un cine que no se realizaba de acuerdo a los principios de la industria o de la taquilla sino desde un movimiento preocupado por realizar un nuevo cine que se ubica en un lugar no central de la cinematografía nacional.

Desde el nivel de la historia el filme de Sarquis, omite el prólogo de Saer y nos introduce directamente al vagabundeo de Don Arce en el pueblo que, tras la reflexión de pasar del negocio de la conchilla al de la caza de la nutria, culmina en la morosa negociación entre Don Arce y Rolón, el padre de Rosita, sobre entrega de ella para paliar la soledad de Don Arce. De allí en más la historia seguirá los lineamientos del cuento.

Debemos señalar que la omisión del prólogo modifica el acto de narrar. Saer narra lo narrado por alguien (el dueño del hotel, etc.) no mediante el recurso de la "*transcripción del manuscrito hallado en…*" sino a través de un volver a narrar lo ya narrado y por lo tanto interviniendo, marcando nuevamente el relato desde la producción discursiva y ubicándose como un narrador omnisciente.

Sin embargo el vagabundeo de Don Arce primero y el regreso de Domingo al rancho tras su jornada de trabajo. Cumplen una de las funciones del prólogo: instaurar el tono de la narración.

Una vez logrado el tono, Sarquis nos introduce en la historia alineándose en el modelo instituido de la narración cinematográfica, que transparentando el relato busca el desarrollo de la actitud documentalizante del film; la historia fluye dando testimonio directo de lo sucedido. Lo documentalizante nos releva del testimonio dado en el prologo de que estamos frente a un "caso". Por otro medio (y por lo tanto otra acción de narrar) el film garantiza la historicidad de los hechos.

Palo y hueso debe ser contextualizada en la producción del Instituto de Cinematografía de la UNL, en el que como ya se ha dicho Saer fue docente.
Analizando la producción de cortometrajes y largometrajes realizados por el Instituto y de producciones relacionadas con el mismo, llama la atención la ausencia de Nicolás Sarquis en los equipos de filmación cuando la norma es la rotación en distintos roles de un número relativamente acotado de participantes.
De acuerdo al catálogo publicado por la UNL la única participación de Sarquis es la de **Palo y hueso**[6].
Si bien Sarquis estudió en el Instituto, pareciera que tras haber finalizado sus estudios regresó a Buenos Aires y desarrolló allí su carrera participando en la década del '60 como ayudante de dirección en **Pajarito Gómez** (Rodolfo Kuhn, 1965) y en **La culpa** (Kurt Land, 1967).

La producción del Instituto, dirigida inicialmente por Fernando Birri, mantuvo una orientación cercana al documental, al cine testimonial y al neorrealismo italiano con el que Birri se había relacionado en su formación en Italia.

Saer refiriéndose a su paso por el Instituto ratifica esta tendencia pero señala además que "*Había una corriente de estudiantes que adherían a su línea, a la idea del arte como documento social, y había otra corriente que tenía otras ideas estéticas. Hugo*

[5] Fotogramas santafesinos, UNL, p. 237, 2007.
[6] Ibid.

Gola y yo éramos vistos como dos ideólogos de esta otra tendencia. Nosotros defendíamos la importancia de la forma"[7]

De acuerdo a lo que hemos analizado, **Palo y hueso** se encuadra en la tendencia principal de la producción del Instituto[8] tanto en los aspectos discursivos como en el nivel de la historia.

El film manteniéndose cercano a la fábula de Saer acierta en la creación de un espacio referenciado determinado por la acción y la percepción de los protagonistas. La historia no podría tener lugar en otro espacio.
Sin producir un film localista, o costumbrista aparece en el film de Sarquis la unidad de lugar: unidad del hombre y su espacio, de la acción y su tierra, propia de la literatura de Saer.

En la primer parte del film, a través de planos generales, movimientos de cámara, el uso de bajo contraste (negros que nunca llegan a serlo y blancos que no van más allá de luminosos grises), los personajes se encuentran siempre comprendidos dentro de espacio determinado por la percepción que es reflejada por el narrador cinematográfico.

De este modo se logra definir el espacio de la narración, no sólo como lugar referido (la acción transcurre en un pueblo a la orilla del río, etc.) sino que crea la textura de un espacio en el que la historia es posible; una topografía para la narración, para esa narración.

En el análisis del discurso cinematográfico se destaca la secuencia que va de la salida de Domingo de su trabajo en la avícola (que reemplaza al molino harinero del cuento de Saer) hasta la llegada de Don Arce con Rosita al rancho.
En la misma se crea perceptivamente el espacio, se destacan la panorámica de 360º en la ruta, la panorámica del cruce del cementerio, otra panorámica de 360º en el rancho (que comienza con Domingo de pié en el marco de la puerta y cierra con él tirado en el catre) y en la que vemos el universo de objetos que forma el mundo de Domingo y de su padre.
Sólo tenemos breves primeros planos de los personajes (Domingo fumando, Don Arce en el marco de la puerta, Domingo en el catre que escucha llegar a su padre, Rosita que mira hacia adentro del rancho). De este modo las grandes panorámicas que abarcan el espacio como un todo, sean los exteriores o el todo del rancho como mundos (exterior e interior) que permiten y limitan la acción de los personajes. Es allí donde las cosas que tiene que pasar pasarán. Tan férreo es el límite que la exogamia, la salida a la ciudad será imposible.

---

7 Abbate, F. Juan José Saer: no existe el optimismo en la buena literatura. **En**: La Nación -ADN Cultura, 8 de diciembre de 2007.

[8] Iniciada en 1958 con **Tire Die**, realizada por alumnos del Instituto con la dirección de Fernando Birri, la producción del Instituto comprende cuarenta y nueve films, todos menos Tire Die, cortometrajes y todos menos **Un domingo para Andrés** (Sergio Somolonoff, 1967, inconcluso) documentales.


Plano general de la panorámica del regreso de Domingo


Inicio de la panorámica interior rancho


Fin de la panorámica interior rancho



Primer plano de la narración de Don Arce sobre Rosita.

El relato que Don Arce realiza a su hijo en relación a su estrategia para persuadir al padre de Rosita, es también un ejemplo de cómo el film trabaja la descripción de los espacios. Comienza con la voz de Don Arce que reproduce en discurso directo sus argumentos; la cámara, en planos medios que describen el interior del rancho en los que se destaca panorámica de 400º, luego de planos cerrados de Domingo y Rosita, la cámara cierra lentamente de un plano medio de Don Arce a un primer plano sobre el monólogo del personaje.

La ruptura de la linealidad del cuento tiene lugar mediante un flash back en el que se pone en escena la situación del baile en el que Domingo se relaciona con la Juana Baucedo y que se alterna a modo de recuerdo objetivo con la situación de la primera cena en el rancho que instaura la normalidad de la vida de la nueva familia.

Podemos concluir por lo tanto que **Palo y hueso**, el film de Sarquis alterando el procedimiento narrativo del cuento (referir una historia ya referida) retoma la función de producir el tono de la narración de Saer mediante los procedimientos del discurso cinematográfico que hemos señalado, en la primer parte del film. A partir de ese punto, establecido el tono, la película se acerca a una narración lineal y convencional, marcada por la línea de la Escuela de Santa Fe.
De este modo podemos decir que **Palo y hueso** se inscribe en el programa trazado por Birri para quien "*El nuevo cine latinoamericano tiene, entre sus características, la de haber desconocido los géneros tradicionales; nunca estableció un* ***divortium aquarum****, una separación de aguas entre ficción y documental como suele hacerse tradicional o académicamente*"[9] y logra desde la ficción (terreno pleno de Saer) referir a la realidad, pero que en este hacer no logra el nivel narrativo al que el escritor aspiraba como marca de autonomía de la representación.

[9] Birri, F. Soñar con los ojos abiertos, p. 17

3.2. Cicatrices

En este caso el texto de partida para el film **Cicatrices** (Patricio Coll, 1999) es la novela homónima de Saer.

Patricio Coll se formó en el Instituto de Cinematografía de la UNL, participó en distintos roles en numerosos proyectos del Instituto y dirigió cortometrajes documentales (**Don Anselmo**, (1966), **Hachero nomás** (1966), **La doma** (1969), **Túnel-Autopista** (1970)). Con **Cicatrices** (1999) realiza su primer largometraje; en 2008 junto a Jorge Goldenberg dirige el documental **Regreso a Fortín Olmos**.

La novela de Saer es publicada en 1969 y escrita ("en veinte noches") en 1967. Tomada la historia de un hecho real del que Saer se anoticia trabajando como periodista en tribunales[10], toma como núcleo la historia de un hombre, ex dirigente sindical, alcohólico que mata a su mujer.

Esta historia es relatada nuevamente en cada una de las cuatro partes que forman la novela desde cuatro lugares narrativos distintos imponiendo cada uno de ellos no una versión de los hechos a modo de una historia policial en la que cada versión nos acerca o nos distancia de lo sucedido como parte de la intriga. Las cuatro versiones no están para encubrir un misterio, para revelarnos de a poco la trama del crimen.
Lo sucedido lo sabremos ya en la primera de las narraciones; Ernesto le comenta a Ángel el motivo del llamado que ha recibido durante la cena que comparten: "*Un hombre mató a tiros de escopeta a su mujer hace un rato, en Barrio Roma*".
Las vueltas sobre la narración están para desplegar universos (círculos) que entran en intersección con esa historia forense y entre sí.

El primer círculo (FEBRERO, MARZO, ABRIL, MAYO, JUNIO) se construye a partir del relato de Ángel, aprendiz de periodista y de escritor que se interesa por presenciar la indagatoria de Luis Fiore, el asesino, por el solo deseo de ver un criminal cara a cara.
Ángel es quien en primera persona lleva adelante la (su) narración.

El segundo círculo (MARZO, ABRIL, MAYO) se construye desde Sergio, abogado que ha trocado su profesión por el juego de azar y que narra desde su mundo centrado en el punto y banca. Su círculo de narración se cruzará con el asesinato porque le será requerido que defienda a Luis Fiore en memoria de haber compartido el pasado en el movimiento sindical y político.

Es Ernesto, el juez que debe interrogar a Luis Fiore quien en el tercer círculo (ABRIL, MAYO) percibe y narra en primera persona un mundo de gorilas en el que por su amistad con Ángel y por su oficio intersecta los anteriores círculos.

Finalmente, en el cuarto y último círculo (MAYO) Luis Fiore narra (con insistente uso del discurso directo) los acontecimientos que van desde la mañana del 1º de mayo, día de su homicidio; al momento de su huida y su reflexión final[11] que será materializada en su suicidio en los círculos precedentes.

---

10 Con el agua en la boca. Reportaje a Juan José Saer por Andrea Stefanoni y Damián Lapunzina , 2004.
[11] "Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me
falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo". (Cicatrices, p.181)

La novela cierra con un explicit en latín tomado de la Primera carta de San Pablo a los Corintios: NAM OPORTET HAERESES ESSE[12] que justifica retroactivamente la multiplicación divergente de los cuatro relatos de los que sólo uno, el último, constituye la doxa de la historia del crimen. Los restantes, los tres primeros son la necesaria herejía, la divergencia que sostiene tres o infinitos círculos como posibles y contingentes acoplamientos de las cosas.

Esta breve mirada sobre la estructura narrativa de la novela, que podría complementarse con el análisis de cada una de las partes desde el punto de vista de su especificidad discursiva, sirve para poner de manifiesto la importancia que adquiere la situación del volver a narrar como intento de construir círculos que no encajan, que simplemente se pueden cruzar en algún punto.
El asesinato de La Gringa y el suicidio de Luis Fiore suceden en la novela repetidamente[13] y varios son los acontecimientos que se insertan en más de uno de los círculos y son vueltos a narrar hacia un narratario que ya los conoce.

Entendemos que la ostentación del acto de narrar que **Cicatrices** despliega como soporte central de su estructura es un claro gesto saeriano que el texto de partida ofrece para la transposición cinematográfica.

Giles Deleuze[14] opone el cine moderno al cine antiguo, no con un criterio cronológico, sino como oposición de dos propuestas narrativas:

"La llamada narración clásica emana directamente de la composición orgánica de las imágenes movimiento (montaje), o de su especificación en imágenes percepción, imágenes afección, imágenes acción, según las leyes del esquema sensoriomotor. Veremos que las formas modernas de narración emanan de las composiciones y tipos de imagen-tiempo: incluso la "legibilidad". La narración no es nunca un dato aparente de las imágenes, o el efecto de una estructura que las subtiende: es una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas, tal como se definen primeramente por si mismas."

El cine antiguo está narrativamente ligado a la novela de fines del siglo XIX, a la linealidad, a la adhesión a "contar historias" y a la tercera persona narrativa. El cine ha tomado esta vía de la narración desde los hermanos Lumiere, pasando por Griffith, hasta el grueso de la producción de Hollywood y de todo el cine realizado bajo ese modelo.
En el cine moderno, por el contrario, se cuestiona la narración tradicional, el lineal y "normal" orden de los acontecimientos y el lugar desde el que se narra, revelando la discontinuidad de la realidad y la necesidad de narrar para poder construir una imagen.

Hiroshima mon amour (Resnais, 1959), **Fellini 8 ½** (Fellini, 1963) o **Un perro andalúz** (Buñel, 1929) para citar sólo algunos ejemplos rompen con la necesidad de una historia importante que contar y se centran en un acontecimiento mínimo, marginal que provoca al acto de narrar que como piedra lanzada al agua, baja hacia el fondo creando una convulsión de círculos concéntricos en la superficie.

[12] "Sin embargo, es conveniente que haya herejías" o "Sin embargo, es preciso que se formen partidos entre ustedes". San Pablo, Primera carta a los Corintios, 11:19 Es probable la preferencia de Saer por sentido literal del texto latino.
[13] Sólo en la relación de los hechos que el mismo Luis Fiore hace, obviamente (¿?) no se sabe de su suicidio.
[14] Deleuze, G. Imagen tiempo. p.45.

Encontramos en **Cicatrices** (novela) la estrategia de un núcleo mínimo (el asesinato que comete Luis Fiore) que se constituye en la provocación para narrar, para el despliegue de esos cuatro círculos y de sus cruces.

A partir de la oposición de estos dos modelos de la narración cinematográfica nos adentramos en **Cicatrices** (film) a los efectos de analizar el resultado del proceso de transposición de la novela.

Podría objetarse que la aproximación al film parte de un supuesto teórico deleuziano extraño al film, de un a priori o de una suposición sobre cómo debería haber sido el film.
Aceptada la objeción, cabe decir que no es objetivo del trabajo juzgar al film en sí, como obra independiente, sino tratar de aproximarnos a partir de realizaciones concretas a las potencialidades de la narrativa de Saer en relación al lenguaje cinematográfico.

Avancemos pues sobre el film. Considerando que cada una de las partes de la novela construye un círculo a partir de sus narradores y dividiendo el film en veintitrés secuencias narrativas coincidentes con los personajes centro de los círculos podemos organizar la siguiente estructura para el film:

Centros de los círculos de la novela	ÁNGEL	SERGIO	ÁNGEL	SERGIO	LUIS FIORE	ÁNGEL	SERGIO	ÁNGEL	SERGIO	LUIS FIORE	SERGIO	ÁNGEL	LUIS FIORE	SERGIO	LUIS FIORE	ERNESTO	SERGIO	ERNESTO	ÁNGEL	SERGIO	ÁNGEL	SERGIO	ÁNGEL
secuencias del film	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
desenlace correspondiente a los círculos															**LUIS FIORE MATA A LA GRINGA**			**SUICIDIO LUIS FIORE**			**HUIDA DE ANGEL**	**SERGIO SE ACUESTA CON DELICIA**	**EPILOGO TOMATIS - ANGEL**

Vemos entonces que la estructura del film alterna en el orden sintagmático episodios referidos a los distintos círculos por oposición a lo que hace la novela que cierra cada uno de los círculos antes de pasar al otro integrándolos luego a través de las intersecciones.

La alternancia de las historias que hemos hecho toma como referencia la estructura de los círculos de la novela, de no ser así los dos relatos más fuertes que aparecen son el que se centra en Ángel y el que lo hace en Sergio, ambos profundizan en personalidades bizarras, con un dejo arltiano: un aprendiz de periodista y un jugador perdido. La narración vinculada a Ernesto, es totalmente subsidiaria a las otras historias, Ernesto es funcional y esboza una relación homosexual con Ángel, forma parte de la escena del suicidio de Luis Fiore, pero no desarrolla, como en el relato de Saer un círculo propio. El círculo de la humanidad como mundo de gorilas es sólo esbozado en un breve parlamento declamatorio del juez.

Con respecto al círculo de Luis Fiore, su historia está filmada en un registro distinto, más realista. Los planos son más breves, los diálogos más directos y la actuación más convencional y convincente desde el modelo del realismo cinematográfico. Si bien el film no tiene grandes planos generales, el único lo tenemos en esta parte, describiendo el amplio espacio de la costa en el que pasa el día de campo Luis Fiore y su familia. No hay en todo el film planos que nos construyan el espacio general y en particular la ciudad como el que hemos referido.



Plano general de Luis Fiore y La Gringa en el campo

Complementemos esta afirmación oponiendo el estilo del discurso fílmico que predomina en los otros círculos. En todos ellos abundan los planos extensos, y la actuación, fundamentalmente los diálogos, tiene un carácter distanciado. Podemos que decir que la mayoría de los diálogos son declamados con un estilo de actuación brechtina. Son frecuentes los textos que literalmente se han tomado de la novela y son dichos de modo declamativo (**citados** diríamos desde la teoría dramática de B. Brecht) por los personajes. (Luis Fiore antes de su suicidio le dice al juez "*Los pedazos —dijo—. No se pueden juntar*"(p.53); Tomatis en el epílogo dice: "*Usted es un buen tipo, Tomatis. Un tipo piola. He visto muchos tipos piola, pero ninguno tan piola como usted*." (p.26))

Esta característica es predominante en las situaciones de mayor exposición de los personajes y no en las situaciones que podríamos caracterizar como públicas. Así las escenas de las partidas de punto y banca, o las referidas a la detención de Sergio, se corresponden más con el estilo realista del círculo de Luis Fiore.

El film por lo tanto narra dos historias: la de Ángel y la de Sergio, que sólo se cruzan circunstancialmente por el pedido que se le hace a Sergio de que defienda a Luis Fiore y la presencia de Marcos Rosemberg en la secuencia del suicidio.

El epílogo, construido desde el círculo de Ángel, tiene lugar una vez que los demás círculos han cerrado: Luis Fiore mató a su mujer, Ernesto le ha tomado declaratoria a Luis Fiore y éste se ha suicidado, Ángel ha huido tras haber visto la cuasi incestuosa escena del coito de su madre con Tomatis y Sergio tras haber recuperado el dinero de la partida fraguada, se une sexualmente a Delicia.

Visto que la apertura de la narración está centrada en Ángel (el film comienza con la escena en que Ángel se expone desnudo ante su madre en una calurosa noche de verano) y cierra con el comentado epílogo también centrado en Ángel, podemos afirmar que es su círculo el núcleo de la película. Todas las otras historias, menos la de Sergio se integran a él y tienen carácter subsidiario.
El círculo de Sergio queda aislado, es paralelo, contextual; acaba en sí mismo, pero no se integra al de Ángel.

Desde el punto de vista de la escritura de Saer, podemos señalar que la trasposición de **Cicatrices** abre posibilidades que no son recogidas en el film.

La primera tiene que ver con la narración desde el punto de vista de la estructura. **Cicatrices** (novela) es un ensayo empírico sobre la narración. Frente a la historia que Juan José Saer conoció en su trabajo de periodista, surge la urgencia de narrarla, pero de hacerlo superando la crónica policial[15]. Por eso es necesario narrar y volver a narrar, trabajar con círculos que, de modo más o menos intenso, se rozan porque todos comparten el círculo mayor de la narración.

La narración, como procedimiento está por ser hecha ya que como dice el narrador de **Memoria olfativa**, "*no hay más que un universo entero que se sumerge en la nada y después reaparece, que se sumerge, entero, y reaparece indefinidamente*"[16]

En el film opta por encuadrar el relato en un modelo ya consolidado, ordena las cuatro historias creando dos círculos el de Ángel y el de Sergio. Narrar es en **Cicatrices** (film) un hecho externo a la narración y no se refleja en el film el acto de narrar.

Es así como a la sucesión de los cuatro puntos de vista que organizan los cuatro círculos, se opone en el film la mirada omnisciente de un meganarrador que manipula las cuatro historias apenas concediendo algún desvío a partir de subjetivas que enfatizan momentáneamente la visión de los personajes (Luis Fiore y Ernesto en el momento del interrogatorio intercambian sus visiones del otro mediante primeros planos subjetivos).
De este modo el espectador no deambula por esos círculos desde los distintos centros que los generan, sino que recorre toda la narración de la mano de esa mirada omnisciente que juzga a cada uno de los protagonistas.

Otro aspecto que entendemos que la transposición deja de lado (desaprovecha en miras a lo que podría postularse como una narración cinematográfica saeriana) es la cuestión de la percepción.

---

[15] Nos es imposible dejar de vincular esta situación genética con la de Roberto Arlt en relación a la noticia que fue el punto de partida para su primer obra teatral, Trescientos millones (1932).
[16] Saer, J. Memoria olfativa (En: La mayor, p. 116)

La percepción es en Saer el germen de la imagen de acuerdo al modelo de imagen cristal propuesto por G. Deleuze. Cada uno de los protagonistas ofrece ese germen a partir del que la narración debe producir el cristal.
El cine es un lenguaje privilegiado para narrar la percepción, la captura de lo profílmico es un desafío a la cámara como creadora de regímenes de visibilidad, como descubridora de lo visual, lo sonoro, lo háptico. La cámara es siempre un lugar que puede revelar una visión del mundo.
Probablemente la renuncia a construir la pluralidad de relatos en base a los cuatro puntos de vista que hemos mencionado conlleva esta otra decisión.
La ciudad de Ángel, la de Sergio, la de Luis Fiore y la de Ernesto, son cuatro mundos que, coincidiendo en la referencia geográfica (la no nombrada ciudad de Santa Fe), divergen en tanto se construyen desde cuatro subjetividades distintas.
Es sin duda la más notable de las experiencias perceptivas, la del Ernesto. La sociedad es percibida como comunidad de gorilas, así es vista en los largos y reiterativos recorridos que el juez realiza en su automóvil, por las mismas calles que recorren Ángel, Luis Fiore o Sergio pero que son otras, otros gérmenes para cada uno de los círculos.

Con independencia del juicio sobre **Cicatrices** (film) entendemos que el texto de partida ofrece posibilidades narrativas que la película no toma, de modo que aún siendo un film logrado en muchos aspectos no se encuadra en una construcción que reinterprete en el lenguaje cinematográfico la narratividad de Juan José Saer.
Lo antedicho es un juicio basado en el deseo o en el proyecto de construir esa estética cinematográfica a partir de los presupuestos narrativos de Saer, lo que no implica que esto deba ser el presupuesto general de la transposición literatura – cine.

Creemos en definitiva que el mandato del explicit: NAM OPORTET HAERESES ESSE no parece cumplirse en el film, la linealidad ha reemplazado a la divergencia de la herejía de volver a narrar.
Por su parte el epílogo, en el que Tomatis y Ángel dialogan en una partida de villar, que gana Ángel, fija la doxa del film en el decir de Tomatis:
"Creo que no hay ninguna experiencia que venga con la madurez . ¿O debo decir ninguna madurez que venga con la experiencia? A menos que uno sea un tipo fuera de serie, pero ésos no cuentan para la humanidad."
Con lo que se ratifica que el círculo que importa en el film es el de Ángel, aprendiz de periodista, de escritor y de ser humano.



Ángel en el epílogo

4. Saer guionista

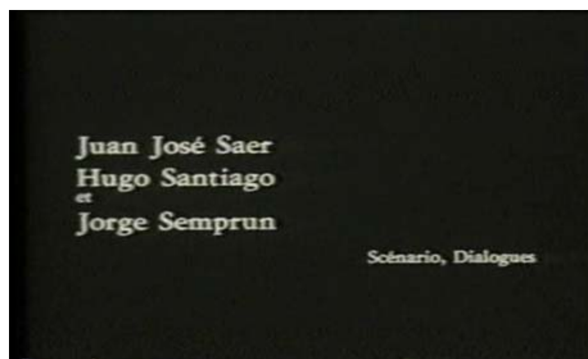
4.1. Las veredas de Saturno.

La escritura del guión como género (paraliterario) requiere de un particular trabajo del discurso descriptivo, lo lingüístico debe en el guión configurar espacios y acciones que serán interpretados por el director en el código del discurso cinematográfico. El oficio del guionista no es el de un constructor de tramas; es el del constructor de un texto lacunar no literario sino pre-fílmico. El guión sin duda organiza la historia, pero además determina el relato.

Si bien como ya hemos visto, Saer es coguionista de **Palo y Hueso** (Nicolás Sarquis, 1967) no se ha podido testimoniar su participación en la redacción del mismo.
Por otra parte en **Palo y Hueso** se trata de trabajo de adaptación, Saer es, en ese caso el escritor que retoma su cuento para trasponerlo al cine.
Trabaja sobre su trabajo anterior que de algún modo actúa como condicionamiento. De otro modo se impondría una reescritura del texto de partida.

En **Las veredas de Saturno** (Les trottoirs de Saturne, Hugo Santiago, 1986) no se trata de la transposición de un texto literario al formato de guión cinematográfico, sino de la directa escritura del guión como género preliminar del film.

La escritura del guión es compartida con Hugo Santiago y Jorge Semprun. Saer, Santiago, Semprun es el orden en que aparecen en los títulos del film, los tres como autores del guión y de los diálogos.



En el texto original mecanografiado del guión, la autoría se presenta del siguiente modo:

"…film de Hugo Santiago. Écrit en colaboration avec Juan José Saer (scénario). Jorge Semprun (adaptation)"[17]

Las coautorías siempre reservan algún grado de incógnita en cuanto a los niveles y modos de participación y de trabajo, la diferencia entre los roles que se refieren en los títulos del film y la portada del guión no podemos explicarla[18].

---

[17] Les trottoirs de Saturne, [Scenário] Nouvelle version, inédito, portada.
[18] Los testimonios de Hugo Santiago y Jorge Semprun podrían aportar al respeto, pero exceden por el momento el límite del presente trabajo.

Sí contamos con un documento relativo a la génesis del guión de parte de Saer, en que figuran las fechas y el modo en que trabajó con Hugo Santiago, donde dice que el proceso de escritura comenzó "*a principios de los años ochenta, nos veíamos varias veces por semana y cuando era posible todos los días*"[19].

No es extraño contar con este tipo de documento en un autor como Saer, preocupado siempre por el proceso de creación.

El guión, en la versión a la que se ha tenido acceso, lleva como colofón: "*Paris, janvier 1980- novembre 1981, juliet 1982 – octubre 1982".*[20] Concordantes las fechas con lo referido por Saer, señalan una considerable distancia entre la escritura y la filmación, un tiempo en el que podríamos decir que el texto circula en el director. Agreguemos además que según Saer, ya en 1979 (fecha en que Saer y Santiago se conocieron) el director tenía la idea de hacer una película que tomara al exilio como tema central.

El guión está en su totalidad escrito en francés, sólo algunas pequeñas intervenciones de los habitantes de Aquilea aparecen en español, en tanto que en el film, los diálogos entre los de Aquilea son por regla general dichos en español, más exactamente en rioplatense.

Un detalle importante está dado por la fecha sobre impresa que aparece al final de los títulos. En el guión figura mecanografiado "*Paris jeudi 29 janvier 1981*", sobre el texto tachado y manuscrito leemos "*Paris jeudi 29 octobre 1986*"[21] finalmente, la placa del film dice "Paris, 27 de octobre de 1986" De lo que podemos inferir la intensión de la coincidencia de la fecha referida con la actualidad del espectador, dado que el film si bien lleva por fecha 1985, fue estrenado en Francia el treinta de abril de 1986[22].



En el mismo sentido en la página 9 del guión, la referencia a un discurso de Giscard d'Estaing es reemplazada (tachado y corregido a mano) por la de Mitterand[23] reafirmando la contemporaneidad de la historia del film con el espectador inmediato.

El film comienza con una secuencia de títulos no prevista en el guión original que la componen planos del film que volveremos a ver a lo largo del mismo con placas negras con los títulos en blanco. Todos estos planos son breves y refieren a los espacios

[19] Saer, Juan José **En** El cine de Hugo Santiago, 2002, p.108.
[20] Les trottoirs de Saturne [Scenário] Nouvelle version, inédito, p.142.
[21] Ibid, p. 1. Nótese que el 29/10/1986 fue miércoles.
[22] El estreno en la argentino fue tardío: 20/04/1989 (www.cinenacional.com)
[23] Presidentes de la República Francesa: Valéry Giscard d'Estaing, 1974–1981; François Mitterrand, 1981-1995

fundamentales de la acción dramática, configuran de modo sintético el primer círculo de la narración.

Así como en **Invasión** (Hugo Santiago, 1969) un plano general de Aquilea – Buenos Aires abre el film con una ambigua referencia a ser negada, en **Las veredas de Saturno** el espacio aparece fragmentado, más representado por los espacios íntimos, privados que por los grandes y emblemáticos espacios de París.

En la anticipación del prólogo, y luego lo confirmará el devenir del filme, los espacios son espacios subjetivos que se organizan como círculos desde un sujeto que los organiza, no desde una cámara subjetiva, sino desde el lugar de centro en que la cámara lo ubica mostrándolo como generador de ese espacio.

Los círculos construidos de este modo construyen un círculo mayor: Francia, pero una Francia que será puesta en crisis por el monólogo de Fabián Cortés, que en tono enérgico le dice a Danielle que Francia es un film que se llama Francia.

"Tout ça, c'est un grand film de qualité française qui s'appelle "La France"! Giscard[24] *joue le rôlr du Président dans ce grand film francais... et les journaux jouent le role de journaux, et les rues sont des décors et les gens qui passent font de la figuration…[...]*
Et toi, toi aussi! Tu joues le rôle de la jeune-avocate-de-gauche-bien pensante-à-sicc-es, qui s'occupe-des-femmes-des oprimes-des-souffrants-du-tiers-monde-et-du-reste!"[25]. Para continuar ubicando en el mismo registro a sus amigos que hacen en el film de inmigrantes y exilados y a él mismo que actúa de músico de tango pintoresco y exitoso. Fabián renuncia explicitamente a seguir actuando en ese film. (*Dans ce film-là, je ne joue plus!*"[26]

La renuncia de Fabián a seguir actuando en su mundo lo obliga a encontrar otro mundo que sea para él verdadero. Para lo que tendrá que lograr tocar como verdadero músico (como lo que él entiende como tal) y no como músico pintoresco y triunfador. Y dos son los pasos que debe dar: el encuentro con Arolas y el encuentro con "algo"[27] que está en Aquilea, no en la Aquilea que él ha dejado con su emigración voluntaria, sino en algo que está en (o bajo) las ruinas de la actual Aquilea que en su régimen de terror lo transforma en un exilado.

Estas dos metas imposibles, encontrarse con Eduardo Arolas (muerto en 1924) y encontrar "eso" en la tierra arrasada, son para Fabián verdades que no resisten las pruebas que le ofrecen su pareja y sus amigos, para negarlas.

Desde el punto de vista de la narración sin embargo (que no es el de Fabián Cortés) las posibilidades están dadas. De hecho en la despedida de Fabián de su París el encuentro con Arolas nos es mostrado con la misma objetividad que toda París, con la salvedad de que esa objetividad incluye a Fabián, sentado al costado del Sena escuchando a Arolas.

---

[24] Nuevamente la referencia a la contemporaneidad del film: Giscard en el guión es reemplazado por Mitterand en el film.
[25] Les trottoirs de Saturne [Scenário] Nouvelle version, inédito, p. 25-26.
[26] Ibid, p.26
[27] Podría proponerse que ese objeto es simbolizado el doble de la estatuilla que se le rompe y reaparece en la mesa de trabajo, de la cual la hermana de Fabián ha quedado en Aquilea una igual que había comprado en un viaje al Norte.

Después de este encuentro y con el visto bueno de Arolas es que, en su concierto de despedida, puede llegar a ser el músico que está a la altura de sí mismo y tocar, ahora si, **Maipo**[28]. Como comenta Danielle durante la función de despedida "*Toca bien*", a lo que Pablo responde: "*Nunca tocó mejor, porque está exilado, aún está exilado y el exilio es una alta condición […] una manera de vivir, de tocar el bandoneón*"; Danielle lo refuta, "*Para él no, no pueda ya estar lejos, es necesario que regrese*". Pero el regreso será imposible, el desenlace del film es la muerte de un Fabián rasurado y de traje que es alcanzado por la balas de un sicario que lo ejecuta por estar involucrado con los grupos de la resistencia de Aquilea a pesar de que el se ha declarado en contra de la violencia armada[29] y planeaba en una búsqueda de si mismo y no como parte de una acción política. El regreso es en definitiva simplemente mortal. No es Danielle, sino Pablo quien en definitiva tiene razón.

Fabián no es un narrador en el sentido de la literatura, pero él enfrenta desde la música el problema del narrar, de encontrar el modo, el tomo, el registro para poder decir. Es así que él revela este problema al autoinculparse, cuando en el ensayo de su conjunto todo fracasa, no son los otros, es él quien no haya musicalmente lo que él mismo ha puesto en las partituras de los arreglos.

Es relevante el hecho de que en los primeros encuentros entre Saer y Hugo Santiago, la idea de Saer fuera la de escribir sobre un novelista exilado, en tanto que Santiago ya traía la idea de un bandoneonísta. En la idea de Saer se encuentra por lo tanto el problema de narrar en el exilio que en el film se trasmuta en la de tocar sin pintoresquismo tango en el exilio. Aquilea (Buenos Aires) no puede ser abandonada, su sonido no puede ser abandonado, como el punto de apoyo para el trabajo creativo. Santa Fe (innombrada) no puede ser en Saer abandonada, el registro de su lengua tampoco. Se trata, de encontrar desde el exilio la manera de narrarla, no por lo pintoresco de los paisajes y personajes, sino por el descubrimiento (perceptivo) de un tono adecuado.

Volver, es un suicidio. Así como Saer rescata el decir de los argentinos en sus libretas de viajes para crear el tono de su prosa, el film de Santiago lo hace en los diálogos de los de Aquilea que abundan en localismos, lo mismo que sus hábitos (el futbol de potrero[30]) y las comidas.

La cuestión la presencia de Arolas es importante ser analizada por cuanto plantea en la película la cuestión de la búsqueda del lenguaje propio.

En primera instancia la presencia de Arolas se encuadraría en el marco de una alucinación de Fabián. Más aún el consenso de sus amigos y de su pareja así lo juzgan. Si es un misterio tratan ellos de sostener la explicación de que se trata de una escusa o de un juego de Fabián para mantener algo oculto, su libertad, su búsqueda etc.
Del mismo modo opera la cuestión de la pequeña escultura de barro que se rompe y se duplica en el estudio de Fabián. Él se asusta, su amiga a la que él se lo relata también.

Pero es Fabián, en su racional certeza, el que se encarga de esclarecer su relación con Arolas, lo explicita como real y niega los documentados argumentos de Daneille que lo lleva incluso a la propia tumba de Arolas y le explica las circunstancias de la muerte del

[28] **Maipo**: tango, Música de Eduardo Arolas, letra de Gabriel Claus.
[29] En una extensa secuencia se discute el tema de la violencia revolucionaria.
[30] Se entiende por futbol de potrero al juego de futbol jugado en terrenos baldíos en los que se improvisa la cancha y los jugadores participan en número variable en función de la disponibilidad con reglas laxas.

músico de acuerdo a los documentos de los hospitales. Él como respuesta la invita a salir a buscarlo por la noche en el circuito de los bares en los que habitualmente lo encuentra. Y si lo encuentran, su rostro no se les mostrará. Arolas (el tono) es sin duda una presencia que huye, que se resiste.

En los momentos en que se da la presencia de Arolas se mantiene el mismo registro del relato cinematográfico que las situaciones inmediatas anteriores o posteriores. **Las veredas de Saturno** no es un filme en el que se marquen mediante los elementos discursivos distintos planos de realidad como ficción y realidad, sino que todo el film transcurre en un modo de representación básicamente realista que es alterado o puesto en crisis por la aparición anacrónica de Arolas y por la por duplicación de la estatuilla. Es decir que ambas cosas suceden de modo realista en términos de representación.
Al igual que en la prosa de Saer el paso del París de los crímenes de **La Pesquisa** al Santa Fe del encuentro de Pichón Garay con sus amigos, se da (diríamos en términos del montaje) por corte directo, con los mismos planos, la misma luz; sin alterar la textura narrativa. No es el punto de vista de Fabián Cortés el lugar desde el que vemos a Arolas, es la misma mirada omnisciente de la cámara que soporta la totalidad del film, la que nos lo muestra.

El encuentro más íntimo que tiene Fabián con Arolas es el que se da a orillas del Sena en la secuencia en la que el protagonista se despide de París en una extensa recorrida de la ciudad en la que se inserta el rito funerario del pianista que se ha suicidado.
Una voz over femenina habla del París propio de Fabián que ya no verá más. Ese París es una ciudad de detalles, de puentes, perceptiva y percibida, recorrida, es el círculo de Fabián, el lugar de su música que se cierra. Esta ciudad, este círculo no es visto ni dicho desde Fabián sino desde el enunciador del film y es invitada a unirse a irse con Río de La Plata (mención geográfica precisa) por la voz over femenina. La ciudad recuerdo, al ser dejada se transformará en ruinas ya que no habrá ese centro que la perciba. Tal vez por eso Aquilea también sólo pueda ser percibida por Fabián como ruinas. De modo que deja y va hacia ruinas. Arolas pareciera ser el único punto seguro que le permite seguir haciendo música.

De este modo el plano de la presencia de Arolas se establece como real en el film, su tiempo coexiste con el de Fabián, con el de París (no con el de la película llamada Francia). Del mismo modo que la presencia del viejo músico en el concierto de despedida en L'Estrapade, hace coexistir a Arolas en el tiempo de Fabián y a Fabián en el tiempo de Arolas, confirmando la contingencia del orden cronológico objetivo. En ambas situaciones hay entre ambos un diálogo amistoso, complicidad que podemos marcar la expresión de Fabián al recibir el visto bueno de Arolas para tocar Maipo.

Finalmente Arolas aparece en el desenlace del film, le pide fuego al sicario que tras haber matado a Fabián se retira en su moto con tranquilidad y luego tras cruzar una mirada con Mario (el pintor amigo de Fabián) se marcha. En esta oportunidad la objetividad de la presencia de Arolas se constata por haber sido visto por Mario, que no sabemos si lo reconoce pero si que lo ve y no se trata entonces de un fantasma o una alucinación de Fabián. En un primer plano de Mario que agachado tiene en sus brazos al cuerpo sin vida de su amigo vemos como dirige su mirada a Arolas.

Cuando anteriormente en la búsqueda nocturna que hacen Danielle y Fabián, él lo sigue pero al tratar de hablar con él constata que lo ha confundido con un vagabundo, podemos pensar que en realidad que Arolas es sólo visible para quien cree en él, para

quien busca un punto en el que apoyar su visión de mundo, de otro modo Arolas es cualquiera o nadie.

Arolas es para Fabián, y para el film un motivo para narrar, un lugar que llena ese vacío que repetidamente aparece en planos de los conciertos de L'Estrapade. Algo, en Paris, en Santa Fe o en Aquilea debe faltar para que sigamos narrando.

Tal vez hay en Fabián Cortés algo de hybris, querer volver a Aquilea es pasar el límite que impone un más allá que no debe ser alcanzado, porque una vez alcanzado la posibilidad de narrar muere. Algo debe quedar siempre oculto.

En el análisis que hemos desarrollado hemos alternado aspectos de los planos de la historia y del plano del discurso cinematográfico, dado que son dos niveles siempre solidarios y peligrosamente separables. De todos modos y como conclusión sobre el trabajo de este film que aparece como el más claro como testimonio del trabajo de Juan José Saer como guionista y en el que aspiramos a ver su posición frente al problema de la narración podemos proponer que el rasgo más relevante es que film se construye en un registro realista.

El film trata el tema de los exilados (de los argentinos exilados en Francia) como también lo hizo **Tangos, el exilio de Gardel** (Pino Solanas, 1985), film en el que también un icónico personaje del tango (Carlos Gardel) aparece como la referencia de la patria dejada. En la película de Solanas el encuentro con Gardel pertenece a otro registro, al del fantasma, nunca lo vemos claramente, sino siempre envuelto en humo y en contraluz de modo que se ubica en otro plano narrativo, como metáfora.

Hugo Santiago, prácticamente en el mismo momento evita la estrategia narrativa de Pino Solanas, opta por el blanco y negro[31] desde el cual crea un fuerte verosímil que mantiene a lo largo de todo el film. Los interiores son por regla fuertemente contrastados y los exteriores día claros con contrastes bajos como si siempre habitáramos bajo una cúpula que tamiza la luz. Todo es tan real (o tan irreal) cuando se discute sobre la vuelta de los grupos revolucionarios a Aquilea como cuando Fabián dialoga con Arolas. Santiago no necesita aislarlo en otra dimensión sino que nos convoca a ese terreno de la conciencia en el que se da la coexistencia de todos los planos de la memoria.

Desde el punto de vista sintagmático la película podría caracterizarse como lineal. Narra la historia de Fabián, y sus intentos de por llegar a la interpretación perfecta de su música. Para ello deberá encontrarse con un antiguo maestro y regresar a su patria. Logra lo primero, pero una errónea interpretación del motivo de su regreso a Aquilea, lo lleva a la muerte. La historia avanza, hacia el desenlace sin bucles, no hay flash back ni flash forward.

Sin embargo ese aparente orden sintagmático y la textura verosímil del film no hacen más que reforzar la crisis de la narración. Las condiciones del discurso no están dadas para soportar la presencia de un muerto vivo: Arolas que se presenta sin romper las condiciones dadas del discurso.

---

[31] Al igual que **Invasión**, film con el que hay elementos intertextuales, principalmente la referencia a Aquilea, representada en **Invasión** y verbalmente referida en **Las veredas de Saturno**, la fotografía fue realizada en blanco y negro por Ricardo Aranovich.

En este sentido recurrimos nuevamente a Gilles Deleuze, que a través de la noción de puntas del presente y capas del pasado siguiendo a Bergson, plantea que "*el pasado se conserva en el tiempo: es el elemento virtual en el cual penetramos para buscar el "recuerdo puro" que va a actualizarse en una imagen recuerdo. Y esta no tendría ningún signo del pasado si no fuera al pasado donde hemos ido a buscar su germen.*"[32]

Presente y pasado coexisten para la percepción y por lo tanto los transitamos como hemos dicho por corte directo, el círculo del tiempo de Fabián y el de Arolas coinciden, solo se trata de que la conciencia los haga encontrarse.

Entendemos que la temporalidad de Saer es una temporalidad de capas y no de líneas por lo que al decir de Beatriz Sarlo, "*el desenlace no goza de mayores prerrogativas que el resto del texto*"[33] La superposición de los tiempos de Fabián y Arolas, la generación de la estatuilla rota nos señalan un manifestación de la lógica saeriana que centra el relato en el propio relatar.

"Tout ça, c'est un grand film de qualité française qui s'appelle "La France"!"[34] todo, la realidad concreta e inmediata, su pareja, sus amigos, el presidente; todo, es una representación bien representada, realísticamente representada, en la que Fabián decide no actuar más, porque más "real" es encontrarse con Arolas.
El desenlace es fatal, fatal por la pregunta; cómo seguir tocando (narrando) después de haber encontrado como tocar?


Arolas en L'Estrapade da el visto bueno a Fabian.


Fabián antes de comenzar a tocar Maipo

[32] Deleuze, G. Imagen-tiempo, p.135
[33] Sarlo, B. La condición mortal. Punto de vista, 16:46, p.28-31, 1993
[34] Les trottoirs de Saturne [Scenário] Nouvelle version, inédito, p. 26.


Mario mirando a Arolas.


Arolas ve a Fabián muerto en brazos de Mario.

5. Conclusión

Hemos analizado en el presente trabajo una parte de la producción estética que vincula a la obra de Saer con el cine. Dos Films en los que trasponen textos narrativos del autor (uno de los cuales en el que aparece una referencia a su colaboración en el trabajo del guión) y otro en el que no hay texto de partida, sino el trabajo de Saer como guionista.

Dado que la narrativa de Saer construye "*una poética que desplaza las formas totalizantes de representación para trabajar con un número minucioso y reiterativo de la percepción y del recuerdo y de la conciencia del recuerdo*"[35], los niveles de la reflexión, del recuerdo, de la percepción, de la discontinuidad han operado como potenciales gérmenes para lo que sería una transposición de la poética saeriana a la estética cinematográfica. Por eso a motivado este trabajo el deseo de ver en lenguaje fílmico aquello que en la lectura de su prosa convoca de modo insistente un correlato de imágenes.

Tal vez, de un modo más arriesgado hemos partido de la lectura de los textos de ficción de Saer como un tratado (o antitratado) de estética cinematográfica.

De los tres filmes analizados sólo rescatamos intentos, aproximaciones parciales.
El de crear un universo perceptual en **Palo y Hueso** que es subordinado por la historia.

En **Cicatrices** no hemos podido reconocer el universo saeriano, que no es el de los personajes, el de Ángel, aprendiz de periodista y de escritor o el de Sergio, empedernido jugador, sino el del modo de organización de sus respectivos universos y sobre todo (rasgo fundamental de la estructura de la novela) el de volver a intentar narrar. **Cicatrices** (film) es narrada de una vez y para siempre y siempre para adelante. Narrar en el film no es un problema, es un presupuesto de la estética elegida.

Las veredas de Saturno, es el film en el que más hemos encontrado el trabajo sobre los presupuestos saerianos de la narración.
La violenta ruptura de la linealidad temporal, la presencia de la representación, la percepción de los espacios cargados (saturados) de elementos que desafían nuestra percepción (las innumerables estatuas de la casa de Danielle, el atelier desbordado de cuadros y escultura, las discusiones llenas de palabras que suenan). Todo representado en el molde de un realismo en blanco y negro que violentamente se disuelve por el simple hecho de que Fabián se encuentre de modo normal con Arolas, de que él sea su público en su concierto final y testigo de su muerte. Las capas del tiempo se funden.

Una referencia final dedicamos a un film documental: **Retrato de Juan José Saer** (Rafael Filippelli, 1996) y que la separamos por no ser objeto del presente trabajo el género documental. Saer no es acá guionista ni guionado.
En el documental de Filippelli una visita de Saer a la Argentina, (Buenos Aires, Santa Fe, Rincón) es narrada desde los presupuestos de la narración de Saer con el objeto de ponerlos a funcionar en el relato cinematográfico.

No son los tópicos de la literatura de Saer lo que importa: la reunión de amigos: (despedida en París, bienvenida en Buenos Aires, reencuentro en Rincón), la comida, la

[35] Gramuglio, M. El lugar de Saer. En: Juan José Saer por Juan José Saer, p. 261-299.

discusión sobre literatura (charla de trabajo con los editores o con entrevista académica con María Teresa Gramuglio) o el viaje en micro a Santa Fe.
El acierto del documental está en haber encontrado un tono que documenta (reforzando la redundancia) la narrativa de Saer. El corte, el paso violento del escritor en la editorial, a la cotidianeidad de sus amigos, a la discusión académica con la crítica, a un simple señor que solo viaja en micro Argentina o en un tren en Francia, a la percepción del río, al trivial encuentro con las hermanas y la casa de Rincón, el asado. Todo marcado por la voz en over del propio director (yo les digo) que nos aclara de que se trata "*La nada no ocupa mi pensamiento sino mi vida, me decía hace unos días, en una carta, Pichón Garay*"[36]. Hablaremos de Pichón Garay, de su vida, del escritor que vive en París, a partir de un yo que nos narra la carta de su amigo, Carlos Tomatis. Este es el modo en que Filippelli, el director en este caso habla de su amigo que vive en París, el escritor Saer, manteniendo siempre un afuera en el que Filippelli no habla de Saer.

El documental defrauda a quien en él hubiera querido enterarse de la biografía, de fechas, estudios, lugares, participaciones, viajes; vida y obra. Pero nos sorprende con el tono Saer con su empezar a narrar.
Resulta al menos llamativo que sea en el género documental (o en sus sutiles límites), donde cada uno de los que aparecen hace de sí mismo, sin intensión de representarse frente a una cámara que intrusa sus intimidades, donde encontremos mejor representado el programa narrativo que Saer desplegó en su vasta obra de ficción.
Tal vez sea así porque Saer haya sido, al fin de cuentas, un gran documentalista de la realidad, ese mundo siempre por ser armado con las armas del narrar.

Finalmente afirmamos la importancia que la prosa de la prosa de Saer tiene como punto de partida para la trasposición cinematográfica. Como detalladamente señala Volta (2008) en su estudio podemos leer en Saer categorías del discurso cinematográfico.
Lo que queda por hacer es cumplir con el presupuesto de Saer de descubrir el modo de narrar, de volver a narrar, como en **Cicatrices** (novela) creando un nuevo círculo, ahora en términos de lenguaje cinematográfico.

Creemos que no será vana una mirada a los referentes cinematográficos de Saer: Bergman, Antonioni, Tarkovski, Ozu, Bresson, Casavettes, Rainer Fassbinder, Jean-Luc Godard.

[36] Saer, J.J., En el extranjero. **La mayor**, p. 172

6. Bibliografía y filmografía

6.1. Bibliografía crítica

Abbate, F. (2007)
Juan José Saer: no existe el optimismo en la buena literatura. En: La Nación -ADN Cultura, 8 de diciembre de 2007.

Arlt, R. (1932)
Trescientos millones. Buenos Aires, Rañó.

Beceyro, R. et.al. (2007)
Fotogramas santafecinos; Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1676. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Biblia, Primera Corintios.

Birri, F. (2007)
Soñar con los ojos abiertos; las treinta lecciones de Stanford. Buenos Aires, Aguilar.

Brecht, B. (1948)
Kleines Organon für das Theater. Traducción española. Pequeño organon teatral, En: Escritos sobre teatro, Buenos Aires, Nueva vision, v.3, p.106-141.

Con el agua en la boca. Reportaje a Juan Jose Saer por Andrea Stefanoni y Damián Lapunzina (http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/saer.htm consultada 07/07/2009)

Deleuze, G. (1985)
L'image-temps. Cinemá 2. Paris, Minuit. Trad. Española, Barcelona, Paidós, 1987)

Gaudreault, A. – Jost, F. (1990-1995)
Le Récit cinématographique, Paris, Nathan. Traducción española, Buenos Aires, Paidós, 1995

Gramuglio, T. (1986)
Juan José Saer por Juan José Saer. Buenos Aires, Celtia.

Oubiña, D. (1986)
El acontecimiento inmóvil: Juan José Saer y el cine. En: Todavía, nº14, ago. 1986. (http://www.revistatodavia.com.ar/todavia21/14.oubina.html consultado 28/05/2009)

Oubiña, D. comp. (2002)
El cine de Hugo Santiago. Buenos Aires, Nuevos Tiempos.

Saer, J. - Santiago, H. – Semprun, J. (1982)
Les trottoirs de Saturne [scénario]. Mecanografiado.

Saer, J. (1997, 2004)
El concepto de ficción. Buenos Aires, Seix Barral.

Sarlo, B. (1993)
La condición mortal. **En**: Punto de vista, 16:46, p.28-31

Volta, C. (2008)
Juan José Saer y la textura cinemática de la narrativa en los años sesenta. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

6.2. Obras narrativas de Juan José Saer

Cicatrices
En el extranjero. (En: **La mayor**, p. 172)
La mayor
La grande
La pesquisa
Memoria olfativa (En: **La mayor**, p. 116)
Palo y hueso

6.3. Films citados o utilizados en el trabajo

Don Anselmo (Conducción sindical), Patricio Coll, 1966 (cortometraje documental)

Fellini 8 ½, Federico Fellini, 1963

Hachero nomás, Patricio Coll – Hugo Bonomo - Jorge Goldenberg – Luis Zanger, 1966 (cortometraje documental)

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959

Invasión, Hugo Santiago, 1969

La culpa. Kurt Land, 1967

La doma, Patricio Coll, 1969 (cortometraje documental)

Mesa redonda cine y literatura: Cortázar, Roa Bastos, Saer, Sarquis. Univ. de Le Mirail, Toulose, 1978 (documental)

Pajarito Gómez. Rodolfo Kuhn, 1965

Regreso a Fortín Olmos, Patricio Coll - Jorge Goldenberg, 2008 (documental)

Retrato de Juan José Saer, Rafael Filippelli, 1996 (documental)

Tangos El exilio de Gardel, Fernando Pino Solanas, 1985

Tire Die. Fernando Birri, 1960

Túnel-Autopista, Patricio Coll, 1970 (cortometraje documental, inconcluso)

Un domingo para Andrés, Sergio Solomonoff, 1967 (cortometraje inconcluso)

6.4. Sitios WEB

www.cinenacional.com (Base de datos de cine argentino)

www.imdb.com (Base de datos de cine internacional)

7. Apéndices

7.1. Filmografía vinculada a la obra de Juan José Saer.

Gaitan a casa (1964)
Dirección: Raúl Beceyro
Sobre una idea de Juan José Saer
16mm, B&N, 10min.

El encuentro (1964)
Dirección: Dino Minitti
Guión: Dino Minitti según el argumento de Juan José Saer
35mm, Color

Palo y hueso (1967)
Dirección: Nicolás Sarquis
Guión: Raúl Beceyro, Juan José Saer y Nicolás Sarquis según el cuento homónimo de Juan José Saer. Adaptación Nicolás Sarquis.
35mm, B&N, 70min.

Las veredas de Saturno (1985 - 1986)
Dirección: Hugo Santiago
Guión: Juan José Saer, Hugo Santiago y Jorge Semprun
35mm, B&N, 145min.

Nadie nada nunca (1988)
Dirección: Raúl Beceyro
Guión: Raúl Beceyro sobre la novela homónima de Juan José Saer
35mm, Color

Cicatrices (1999)
Dirección: Patricio Coll
Guión: Patricio Coll según la novela homónima de Juan José Saer
35mm, Color, 115min.

Tres de corazones (2007)
Dirección: Sergio Renán
Guión: Carlos Gamerro, Rubén Mira y Sergio Renán, sobre el cuento "El taximetrista", de Juan José Saer
35mm, Color, 89min.

7.2. Letra del tango Maipo

Maipo

Música: Eduardo Arolas
Letra: Gabriel Clausi

Vuelve a mí, recuerdo del ayer
con el brillar de luces en escena;
siempre el mismo fulgor,
las viejas candilejas
son como estrellas...
Otra vez, vibra en la noche aquel
sueño de amor y canto del pasado;
sombras que corretean
por este viejo tablado de ayer.

Marquesinas de mis sueños,
mil destellos de colores,
figuras esculturales,
nombres que están olvidados...
corre el tiempo y el recuerdo
se entrelaza con la pena...
el sabor de cosas de antes
guardadas con tanto amor...

El viejo Maipo nos vio bajo sus luces
aquellos días tan llenos de ternuras
soñar amores que fueron embeleso...
con toda el alma, con toda la ilusión,
con estas notas, con este tango triste,
quiero contarte teatro de mi pueblo
aquello que guardé en mi corazón,
tal como lo viví... tan lleno de emoción.